

Die vertraute Fremdheit der Anthropophagie

Franzobels *Floß der Medusa* (2017)

Donata Weinbach

In Woody Allens Film *DECONSTRUCTING HARRY* von 1997, in dem der Schriftsteller Harry Block von seinen Romanfiguren heimgesucht wird, konfrontiert die Figur Dolly ihren Ehemann Max mit seiner kannibalischen Vergangenheit. Sie hat erfahren, dass Max eine frühere Familie hatte, die er zusammen mit seiner heimlichen Geliebten mit einer Axt getötet und gegessen haben soll: Dolly am Esstisch: „Wolf Fishbein said, in order to hide the bodies, you ate them!“¹ woraufhin Max erwidert: „So, what are you making a fuss? Some bury, some burn, I ate!“² Mithilfe der Entrüstung, die Max dem Vorwurf seiner Frau entgegenbringt, möchte er sich möglicherweise aus der Affäre ziehen. Leider endet die Szene mit dieser Aussage und wir erfahren nicht, ob seine Gattin ihn in Todesangst sofort verlässt oder Einsicht in den Menschenverzehr als eine von ihm insinuierte Möglichkeit der Bestattung hat. Max nimmt bei seiner Argumentation eine kulturellrelativistische Perspektive ein, auch wenn diese durch den Kontext ironisiert wird: *Die einen begraben, die anderen verbrennen, und ich habe sie eben aufgegessen*. Anthropophagie als Bestattungsritual wird dabei als Alternative zu einer primitivistischen Auffassung von Kannibalismus vorgeschlagen. Die Figur Max spielt mit einer für kulturwissenschaftliche und anthropologische Kontexte brisanten Debatte: Wie können rituelle Formen von Anthropophagie als Teile der symbolischen Ordnung einer Kultur aufgefasst werden und auf welche Weise steht dabei immer die aus eurozentrischer Perspektive gesetzte kulturelle Fremdheit des Kannibalen auf dem Spiel? Die Komik der zitierten Szene entsteht aus der Selbstverständlichkeit, mit der Max über seine kannibalische Vergangenheit spricht. Sie funktioniert aber nur, *weil* eine Auffassung von Anthropophagie als fremder, unzivilisierter Praxis vorausgesetzt wird. Max mag lediglich seine Haut retten wollen, aus literaturwissenschaftlicher Sicht jedoch sucht er das xenophobe Potential der Figur der Anthropophagie zu durchbrechen. Durch den Gebrauch von Anthropophagie in literarischen Texten wird häufig kulturelle Fremdheit oder die Überwindung derselben markiert. Ziel des vorliegenden Beitrags ist eine exemplarische Rekonstruktion kultureller Semantiken, die der Anthropophagie im Rahmen dargestellter soziokultureller Ordnungen

¹ Woody Allen, *DECONSTRUCTING HARRY*. Fine Line Features/USA, Hollywood Pictures/UK 1997, Filmminute: 0:58; im Folgenden zitiert unter DH.

² DH, 0:59.

zur Modellierung von Fremdheit am Beispiel von Franzobels Roman *Das Floß der Medusa* (2017) zukommen.

1. Ortsbestimmung: Anthropophagie und Fremdheit

Herodot verortet die *androphagoi* in seinen *Historien* (5. Jh. v. Chr.) am Rande der Gesellschaft. Das einzige Merkmal, das sie von den Tieren unterscheide, sei, dass sie Kleidung tragen; es handelt sich um das „einzigste Volk in jener Gegend, das das Menschenfleisch verzehrt.“³ In dieser Auffassung steckt die Annahme, dass Kannibalenvölker eine archaische Phase der Kulturentwicklung verkörpern und mit dem Zustand der Barbarei assoziiert werden.⁴ Der Kannibale wird somit zum unzivilisierten *Anderen* erklärt, der von der westlichen Kultur immer schon ausgeschlossen ist. Variationen dieser Konzeption von Fremdheit lassen sich nachzeichnen bis in die Gegenwart. Dabei verschwindet Anthropophagie als reale Praxis bzw. wird zur Marginalie, erhält jedoch mehr und mehr eine symbolische Kraft, „both in criticism, where it is associated with the tools of oppression used by a guilty imperial past, and in popular culture, where it suggests fears about the present.“⁵

In der Anthropologie gewinnt die Figur des Kannibalen mit der Publikation *The Man-Eating Myth* (1979) von William Arens an Aktualität.⁶ Arens stellt die These auf, dass es Kannibalismus nie gegeben habe, sondern es sich um eine Erfindung westlicher Anthropologen handele. Noch nie seien Forscher Zeugen eines anthropophagen Mahles gewesen, stattdessen hätten sie jene *fremden* Praktiken auf die neu entdeckten Völker projiziert und damit ihr eigenes Anschauungsobjekt gefunden.⁷ In zahlreichen anthropologischen Debatten wird diese provokante These diskutiert. Eine maßgebliche Stimme ist Gananath Obeyesekere, der in seinem Text *Cannibal Talk. The Man-Eating Myth and Human Sacrifice in the South Seas* (2005) eine sogenannte „tradition of anthropophagy“ untersucht.⁸ Darin fokussiert er besonders Kannibalismus bei den Briten, der häufig nach einem Schiffbruch praktiziert wurde: Im 17., 18. und im frühen 19. Jahrhundert wurde demnach Schiffbruch häufig mit Anthropophagie in Verbindung gebracht: „[I]t is almost always associated with survival after a shipwreck“⁹. Der erste verzeichnete Fall von Kannibalismus auf See ereignete sich quellengemäß zwischen 1629 und 1640.¹⁰ Sieben Engländer seien für 17 Tage vor den Karibischen Inseln von St. Kitts getrieben.

³ Herodot, *Historien*. Stuttgart 1971, S. 291.

⁴ Vgl. Christian Moser, *Kannibalische Katharsis. Literarische und filmische Inszenierungen der Anthropophagie von James Cook bis Bret Easton Ellis*. Bielefeld 2005, S. 7.

⁵ Maggie Kilgour, „The function of cannibalism at the present time“. In: Francis Barker / Peter Hulme / Margaret Iversen (Hgg.), *Cannibalism and the Colonial World*. Cambridge 1998, S. 238-259 hier S. 239.

⁶ William Arens, *The Man-Eating Myth: Anthropology & Anthropophagy*. New York 1979.

⁷ Vgl. ebd. und Daniel Fulda / Walter Pape (Hgg.), *Das Andere Essen*. Freiburg im Breisgau 2001, S. 9ff.

⁸ Vgl. Gananath Obeyesekere, *Cannibal Talk. The Man-Eating Myth and Human Sacrifice In The South Seas*. California, London 2005, S. 36.

⁹ Ebd.

¹⁰ Nicholaus Tulpus, *Observationem medicarum libri tres*. Amsterdam 1641.

Zuerst wurden einige Seeleute gefangen genommen, dann habe man festgelegt, wer von ihnen Opfer und wer der Richter sein sollte.¹¹ „A victim was chosen and by his own consent killed: his blood drunk and his body divided and eaten.“¹² Im 19. Jahrhundert häufen sich Vorfälle dieser Art – Obeyesekere verweist besonders auf die nun vermehrt aufkommende Literarisierung dieser Fälle in Flugblättern und Balladen.¹³ Dabei stößt er bei seiner Recherche wiederholt auf Referenzen, die von Menschenfleisch als einer Delikatesse ausgehen: „it is also the case that this and many more examples listed by Simpson suggest that some of the references to the deliciousness of human flesh attributed by Cook’s crew to Maori are refractions from cases known to seamen and refashioned as stories and ballads.“¹⁴ Anthropophagie unter Schiffbrüchigen sei für so selbstverständlich gehalten worden, dass Überlebende sie nach einem Schiffbruch häufig explizit leugnen mussten.¹⁵ Darüber hinaus war man in Hafenstädten häufig „in sympathy with the cannibals“.¹⁶ Die Gründe für das Skandalon der Schiffskatastrophe der *Medusa* mögen mit Obeyesekere also anderswo liegen.

2. *Medusa*

Die Vielzahl an künstlerischen Bearbeitungen, die sich mit der Havarie der französischen Fregatte *Medusa* im Jahr 1816 auseinandersetzen, wurde besonders durch das von Théodore Géricault 1819 im *Salon de Paris* eingereichte Gemälde mitbestimmt, das seinerzeit für große Empörung sorgte.¹⁷ Betrachter mögen von dem gigantischen Format (4,91 × 7,16 Meter) und der düsteren Expressivität des Bildes verstört gewesen sein, doch war es vor allem eine Provokation des politischen Establishments, das durch das Gemälde mit den politischen Konflikten und Frontstellungen der restaurierten Monarchie der Bourbonen konfrontiert wurde.¹⁸

Auf dem Gemälde, das ursprünglich den Titel *Szene eines Schiffbruchs* trug, da es mit dem expliziten Verweis auf den ohnehin allort bekannten Skandal von 1816 nicht ausgestellt worden wäre, sind 18 Männer auf einem Floß zu sehen;

¹¹ Vgl. Obeyesekere, *Cannibal Talk*, S. 36.

¹² Ebd. und A.W.B. Simpson, *Cannibalism and the Common Law. A Victorian Yachting Tragedy*. London 1994, S. 123.

¹³ Vgl. Obeyesekere *Cannibal Talk*, 37.

¹⁴ Ebd., S. 37ff.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 39.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Genannt sei hier vor allem die Bezugnahme im zweiten Band der *Ästhetik des Widerstands* (1978) von Peter Weiss, das Oratorium *Das Floß der Medusa* (1968) von Hans Werner Henze und Ernst Schnabel sowie postmoderne Literarisierungen in Julian Barnes, *Eine Geschichte der Welt in 10 ½ Kapiteln*. München 1996; Alessandro Baricco, *Oceano mare. Das Märchen vom Wesen des Meeres*. München 2001; François Weyergans, *Le Radeau de la Méduse*. Paris 1983.

¹⁸ Vgl. Jochen Vogt, „Ugolino trifft Medusa. Nochmals über das »Hadesbild« in der *Ästhetik des Widerstands*“. In: Margrid Bircken / Dieter Mersch / Hans-Christian Stillmark (Hgg.), *Ein Riss geht durch den Autor. Transmediale Inszenierungen im Werk von Peter Weiss*. Bielefeld 2015, S. 69-91, hier S. 72.

einige unter ihnen sind tot und liegen reglos auf den Holzbrettern des Gefährts.¹⁹ Das Floß befindet sich auf dem offenen Meer, von der linken Bildseite her verdunkelt eine hohe Welle den vorderen Teil des Floßes. Am Horizont auf der rechten Bildseite weckt ein weit entferntes Schiff die Aufmerksamkeit der vom Betrachter abgewandten Mehrheit der Insassen. Diese Gruppe erhebt sich zu einer Pyramide, an deren Spitze ein Schwarzer steht und eine rote Fahne schwenkt. Die räumliche Hervorhebung des Schwarzen als höchstem Punkt lässt sich als ein den politischen Impetus des Bildes verstärkendes Mittel gegen die französische Führung interpretieren, die mit der zurückgewonnenen Kolonie Senegal auch die Sklaverei wieder zu implementieren beabsichtigt.²⁰ Géricault ergreift damit Partei für die Abschaffung der Sklaverei.²¹

Ohne die Führung des Blickes durch die Floßinsassen würde man das winzige Schiff in der Ferne kaum wahrnehmen. In Anlehnung an Klaus Heinrichs Lesart des Gemäldes lässt sich das Bild durch die Doppeldiagonale der Bildkomposition in zwei Stimmungen unterteilen: Hoffnung auf der einen („*Hoffnungs-Turm*“), Verzweiflung und Resignation auf der anderen Seite („*Verzweiflungsgruppe*“).²² Auffällig ist, dass Géricault die Katastrophe durch ästhetische Mittel zum Ausdruck bringt, vor denen er eine realitätsgetreue Darstellung zurücktreten lässt. Obwohl die Menschen zwei Wochen lange ohne Versorgung auf dem offenen Meer der Sonne schutzlos ausgeliefert und von zahlreichen Gefechten verwundet sind, verleiht er ihnen eine vitale Erscheinungsform, verzichtet bei den Körpern auf die Darstellung offener Wunden, bei der Szenerie auf die Darstellung des auf dem Floß praktizierten Kannibalismus.²³ Nur in dem hervorgehobenen Bildausschnitt, auf dem ein bärtiger Mann mit aufgestütztem Kopf in die Leere blickt und mit seinem linken Arm einen Toten, aus dessen Körper alle Spannung gewichen ist, in der Taille hält, wird ein Bildzitat denkbar: Johann Heinrich Füssli malt 1806 den toskanischen Grafen Ugolino, der im 33. Gesang von Dantes *Inferno* (1320) eine zentrale Figur darstellt.²⁴ Bereits in dem Drama *Ugolino* von Heinrich Wilhelm von Gerstenberg aus dem Jahr 1768 wird der Plot von Dante aufgegriffen, wobei Gerstenberg keinen Zweifel an den anthropophagen Handlungen der Figuren lässt.²⁵ Ugolino wird in Folge einer ergebnislosen Ratsversammlung über den Frieden mit Genua verhaftet und zusammen mit seinen beiden Söhnen und zwei Neffen in den Kerker geworfen. Im *Inferno* lässt Dante ihn von seinem Schicksal berichten: Man habe die Tür vernagelt und ihn mit den vier Jungen dem Hungertod überlassen. Er

¹⁹ Siehe hierzu vor allem: Fritz Baumgart, *Vom Klassizismus zur Romantik, 1750-1832. Die Malerei im Jahrhundert der Aufklärung, Revolution und Restauration*. Köln 1974; und Max Hollein / Gregor Wedekind (Hgg.), *Géricault. Bilder auf Leben und Tod*. Ausstellungspublikation, Schirn Kunsthalle Frankfurt 2013. München 2013.

²⁰ Vgl. Albert Alhadeff, *The Raft of the Medusa. Géricault, Art, and Race*. München 2002.

²¹ Vgl. Hollein / Wedekind, *Géricault*, S. 39 und Alhadeff, *The Raft of the Medusa*.

²² Klaus Heinrich, *Floß der Medusa. 3 Studien zur Faszinationsgeschichte mit mehreren Beilagen und einem Anhang*. Basel, Frankfurt am Main 1995, S. 15-16.

²³ In vorläufigen Skizzen stellte Géricault zahlreiche Studien zu abgetrennten Körperteilen an und verwarf schließlich eine explizite Darstellung des Kannibalismus auf dem Floß.

²⁴ Johann Heinrich Füssli, *Ugolino und seine Söhne im Hungerturm* 1806.

²⁵ Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, *Ugolino. Eine Tragödie in fünf Aufzügen*. Stuttgart 1986.

musste ihnen beim Sterben zusehen, und als sie tot waren, sei der Hunger stärker gewesen als der Schmerz („poscio, più che 'l dolor, potè 'l digiuno“).²⁶ Die ikonographische Verwandtschaft der Pose des Ugolino auf Füsslis Gemälde und der des Mannes auf Géricaults Gemälde, dem Zentrum der *Verzweiflungsgruppe*, wird insbesondere von Jochen Vogt herausgestellt.²⁷ Die kannibalistische Gewalt hat auf dem Gemälde somit ihren Ort, wird aber in einem Bild verschlossen.

Als Prätext für Géricault und für jüngere ästhetische Artefakte zum Schiffbruch der *Medusa* fungiert der Bericht von Alexandre Corréard (1788–1857) und Jean Baptiste Henri Savigny (1793–1843), die zu den fünfzehn Überlebenden der Katastrophe gehörten. Die Verfasser sahen es als ihre Pflicht, von den Vorfällen zu berichten: „Wir würden befürchten, uns an uns selbst und an unseren Mitbürgern zu verschuldigen, wenn wir Dinge im Dunkel ließen, über die sie begierig sein müssen, Licht zu schöpfen.“²⁸ Doch worüber sollen die Mitbürger der Verfasser begierig sein, „Licht zu schöpfen“? Nachdem die ehemals britisch besetzte Kolonie Senegal in Folge der napoleonischen Kriege von England an Frankreich abgetreten werden musste, entsandte Frankreich 1816 eine Flotte mit mehreren Fregatten dorthin, die für die Sicherung der Kolonie sorgen sollten. Auf ihr befanden sich Infanteristen, Verwaltungsbeamte und Forscher.²⁹ Die Fregatte *Medusa* läuft unter der unsachgemäßen Führung des royalistischen Kapitäns Hugues Duroy de Chaumareys (1763–1841) auf einer Sandbank vor der Küste Mauretaniens auf Grund. Da die Rettungsboote an Bord des Schiffes nicht ausreichen, wird ein Floß gebaut, auf das 147 von insgesamt 400 Menschen verfrachtet werden. Die Besatzung der Rettungsboote, die mit dem Floß vertaut waren, kappt nach zwei Meilen das Schlepptau und überlässt die Menschen ihrem Schicksal, da sie sich vom Zuggewicht des Floßes am Weiterkommen behindert fühlt. Die zurückgelassenen 147 Menschen stehen dicht gedrängt auf dem Floß, das bereits bei einer Belastung von fünfzig Mann, um 70 Zentimeter unter Wasser gesunken sei, und selbst als sich nur noch fünfzehn darauf befanden, nicht genügend Platz bot, sich hinzulegen.³⁰ In der ersten Nacht kommt es bereits zu Gefechten, die zur Folge haben, dass sich die Zahl der Überlebenden nach zwei Tagen fast halbiert hat.³¹ Die Zahl der Floßinsassen sinkt rapide – viele stürzen sich freiwillig über Bord, andere erliegen den Kämpfen. In ihrer Verzweiflung beginnen die Schiffbrüchigen damit, „ihren eigenen Urin zu trinken, das Leder ihrer Patronentaschen zu kauen – und schließlich, die Leichen der Verstorbenen zu verzehren; zum Teil werden deren Kadaver auch zerlegt und

²⁶ Dante Alighieri, *La Commedia. Die Göttliche Komödie. I. Inferno/Hölle*. Stuttgart 2010, Canto XXXIII, S. 505–521, besonders S. 513.

²⁷ Vogt, „Ugolino trifft Medusa“, S. 80ff.

²⁸ Alexandre Corréard / Jean Baptiste Henri Savigny, *Der Schiffbruch der Fregatte Medusa. Ein dokumentarischer Roman aus dem Jahr 1818*. Berlin 2018, S. 13.

²⁹ Hans Richard Brittnacher, „Untergang im Bann des Mythos? Der Schiffbruch von Théodore Géricault bis Merle Kröger“. In: Ders. / Achim Küpper (Hgg.), *Seenöte, Schiffbrüche, feindliche Wasserwelten: maritime Schreibweisen der Gefährdung und des Untergangs*. Göttingen 2018, Vgl. S. 279–296, hier S. 281ff.

³⁰ Vgl. Corréard / Savigny, *Der Schiffbruch der Fregatte Medusa*, S. 44.

³¹ Vgl. ebd., S. 60.

an Schnüren zum Trocknen aufgehängt.“³² In der Rezeptionsgeschichte wird häufig die auf dem Floß praktizierte Anthropophagie ins Zentrum der Erschütterung gerückt. Im Bericht allerdings erscheint die Anthropophagie vielmehr als drastische Konsequenz der den Schiffbrüchigen widerfahrenen Gewalt durch die Obrigkeiten der Besatzung, unter ihnen besonders der auf Basis des Berichts später zu einer verhältnismäßig geringen Haftstrafe verurteilte Kapitän Hugues Duroy de Chaumareys:

Die verschiedenen Anführer, welche uns an Land bringen sollten, hatten geschworen, uns nicht zu verlassen. [...] Diese Umstände verdienen scharf beleuchtet zu werden, aber treu der Wahrheit scheuen wir uns nicht, Tatsachen ans Licht zu ziehen, welche eben diese Wahrheit an die Hand gibt. Es ist uns peinlich, solche Ereignisse zu erzählen und zu zeigen, wie das Gemüt des Menschen beim Anblick der Gefahr so sehr angegriffen werden kann, daß er selbst die Pflichten der Ehre aus den Augen verliert.³³

Demnach sei es die Vernachlässigung der Pflicht und später im Text das „treulose Verhalten“,³⁴ dass das von allen Fahrzeugen gezogene Floß verlassen worden sei, gegen die die Autoren des Berichts anschreiben. Die furchtbaren Gewalttaten, zu denen es auf dem Floß kommt, erscheinen in der Textlogik des Berichts als unausweichliche Konsequenz einer Notsituation, die weniger abscheulich dargestellt wird, als durch einige literarische Bearbeitungen des Vorfalles:

Die Unglücklichen, welche der Tod in der grauenvollen Nacht verschont hatte, fielen über die Leichname her, mit denen das Floß bedeckt war, und teilten sie in Stücke, die von einigen auf der Stelle verschlungen wurden; viele andere, und darunter die meisten Offiziere, rührten sie nicht an. Da man sah, daß diese schreckliche Speise denen, welche sie genossen, etwas Kräfte gab, so kam man auf den Einfall, sie zu trocknen, um sie womöglich ein wenig schmackhafter zu machen.³⁵

Am gleichen Tag kam es zu einem wundersamen Ereignis. Auf dem Floß verfiel sich ein Schwarm fliegender Fische, die den Schiffbrüchigen als dankbare Nahrung diente und die sie sogleich mit dem Fleisch einer Leiche anreicherten:

Wir kochten Fische und aßen sie mit der größten Gier, aber unser Hunger war so heftig und unser Bissen Fisch so gering, daß wir uns doch wieder an die ruchlose Kost machten, die durch das Kochen wenigstens etwas von ihrem Grässlichen verlor; diesmal langten auch die Offiziere danach. Von diesem Tag an genossen wir es fort, doch ohne

³² Vgl. Brittnacher, „Untergang im Bann des Mythos?“, S. 281ff.

³³ Corréard / Savigny, *Der Schiffbruch der Fregatte Medusa*, S. 62.

³⁴ Ebd., S. 48.

³⁵ Ebd., S. 62.

kochen zu können, weil uns alles abging, um Feuer zu machen, denn das Faß war ganz zu Asche verbrannt.³⁶

Das in den zitierten Stellen beschriebene inhumane Gewaltpotential des Kannibalismus kann nur als Folge der mutwilligen Zurücklassung des Floßes auf dem offenen Meer resultieren. Die für die Floßbesatzung zweifelsohne „[g]rässliche“ kanibalische Gewalt erhält in der Textlogik weniger Gewichtung als die scharfe Beleuchtung der Ereignisse, die zu erzählen den Erzählern peinlich erscheint; sie wollen Zeugnis ablegen über das Gemüt des Menschen, das in äußerster Not dazu in der Lage sei, 147 Menschen ihrem Schicksal zu überlassen.

3. Franzobels *Medusa*

In dem Roman wird die Geschichte der Havarie anhand verschiedener Prätexte, besonders dem oben zitierten Überlebensbericht aufgegriffen und literarisiert. Im Rahmen einer bislang nicht sehr breiten literaturwissenschaftlichen Rezeption des Romans verortet ihn der Literaturwissenschaftler Alexander Košenina als eine bis in die Gegenwart verlängerte „allégorie réelle“.³⁷ Dabei bezieht er sich auf das allegorische Potential des Gemäldes von Théodore Géricault. Auf dem Bild werde eine realistische Verstörung erzeugt, besonders durch die Zurücknahme der Präsenz der Körper. Košenina unterscheidet dabei zwischen zwei Ebenen, der ‚demonstratio‘ und der ‚significatio‘.³⁸ Auf dem Gemälde würden demnach „weniger Körper als vielmehr die Empfindung angesichts dieser Körper, also innerer Ausdruck (‚significatio‘)“ repräsentiert.³⁹ Er betont die literarische Freiheit Franzobels, der sich so ungebunden und provokativ wie seine Werke selbst alles erlauben könne und im Gegensatz zu Géricaults zurückhaltender Darstellung der Anthropophagie die kannibalischen Handlungen der Floßinsassen prominent zu Beginn des Romans platziere. Mit Košeninas Argument einer eklektizistischen Werkgenese Franzobels („für ihn ist erlaubt, was gefällt, nicht was sich ziemt“⁴⁰) stellt sich allerdings die Frage, welchem ästhetischen Prinzip Franzobel in seinem *Medusa*-Text denn nun folgt. Durch die Exponierung der Anthropophagie in dem Roman, die, wie gezeigt wurde, nicht durch ihren Prätext gegeben ist, stellt sich aber vor allem die Frage, welche Funktion der Relation von Anthropophagie und Fremdheit bei einer solchen Exponierung zukommt.

Bei dem Text handelt es sich um einen achronologisch erzählten Roman, der auf zwei Erzähl- und Zeitebenen referiert. Die extradiegetisch-heterodiegetische Erzählstimme ist durchgängig nullfokalisiert und kommentiert die Geschehnisse von einer vom primären Handlungsgeschehen getrennten Erzählebene aus. Diese

³⁶ Ebd., S. 64.

³⁷ Vgl. Alexander Košenina, „Roman und Gemälde als ‚allégorie réelle‘. Menschenexperiment in Franzobels und Géricaults *Floß der Medusa*“. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 9 (2018), H.1, S. 105-117, hier S. 106-107.

³⁸ Vgl. Ebd.

³⁹ Vgl. Ebd.

⁴⁰ Vgl. Ebd.

Ebene wird durch einen Erzähler organisiert, dessen Sprechposition sich zeitlich explizit von den Geschehnissen absetzt, u.a. realisiert durch Bezugnahme auf verbürgte Personen und Ereignisse, die dem Ereignis 1816 historisch nachgestellt sind. Die Figur Viktor Aisen wird beispielsweise mit Arthur Rimbaud verglichen,⁴¹ oder der Erzähler sinniert über den Schlaf der Schiffbrüchigen an Bord des Floßes als „Dämmern eines Flugangstlers (Aviophobikers) bei einem Transatlantikflug“ (FRA, 447). Hinzu kommen vor allem Bezugnahmen auf die moderne Filmkultur, die, wie der Rezensent Maximilian Huschke treffend beschreibt, „eine Zeitgenossenschaft des Erzählers mit den Lesenden“ nahelegen.⁴² Der Erzählbogen des primären Handlungsgeschehens umspannt die Ereignisse im Jahr 1816 – geschildert wird zuerst die Rettung des Floßes auf dem offenen Meer am 18. Juli. Nach den ersten beiden Kapiteln beginnt die Geschichte des Auslaufens der *Medusa* aus dem Hafen von Rochefort in Richtung Saint-Louis, „womit wir endlich, von hinten kommend, ganz am Anfang der Geschichte stehen“ (FRA, 32). Den Schluss bildet die erneut erzählte Szene der Bergung des Floßes und seiner Passagiere. Das erste Kapitel fungiert als Prolog, in dem der Sprecher die folgende Geschichte als „Unart“ der Zivilisation kennzeichnet:

Aber was sind das für Geschehnisse, die der Menschheit für alle Zeit verborgen bleiben sollten? [...] In jedem Fall ist dieser ‚Vorfall‘ etwas, das am französischen, ja, am europäischen Nationalstolz kratzt, weil er Abgründe des Menschen offenbart, zeigt, was mit dieser Spezies alles möglich ist. Nichts für frankophile, Rotwein trinkende, Käse degustierende Modefuzzis. Gut, die Sache liegt mittlerweile mehr als zweihundert Jahre zurück. Wir können es uns also bequem machen und uns versichern, wir sind anders, bei uns kommt sowas nicht vor. Doch ist das wirklich so? (FRA, 15)

Was der Menschheit für alle Zeiten verborgen bleiben sollte, scheint nur sekundär mit der Anklage zusammenzuhängen, die Géricault gegen die französische Führung mit seinem „Schreckensbild“ erhob.⁴³ Die Hervorhebung der Schiffbrüchigen im ersten Kapitel, deren Notsituation durch eine autophagische Handlung sogleich verdeutlicht wird, legt nahe, dass die auf dem Floß praktizierte Anthropophagie im Zentrum des Textes stehen wird.⁴⁴

Die Bergung des Floßes erfolgt durch das Versorgungsschiff Brigg *Argus*, die zusammen mit der *Medusa* aus Rochefort ausgelaufen war. Bei dieser Begegnung werden zahlreiche „First-Contact“-Szenen aktualisiert, also „Szene[n] der aller-

⁴¹ Siehe Franzobel, *Das Floß der Medusa*. Wien 2017, S. 64. Aus dieser Ausgabe wird künftig im Text mit Sigle FRA zitiert.

⁴² Vgl. Maximilian Huschke, „Zivilisation und Katastrophe – Zum Umgang mit Geschichte in Franzobels *Das Floß der Medusa*“. In: Literaturkritik (= <https://literaturkritik.de/zivilisation-und-katastrophe-zum-umgang-mit-geschichte-in-franzobels-das-floss-der-medusa,23388.html>; Abruf am 18.1.2020).

⁴³ Vgl. die Bezeichnung bei Jochen Vogt, „Ugolino trifft Medusa“, u.a. S. 71, 74, 76.

⁴⁴ „...ja, kein Zweifel, der Mann urinierte – so, wie es aussah, in die Hand und... ja, das gibt’s doch nicht, er trank das Zeug.“ (FRA, 8)

ersten Berührung mit der fremden Kultur“.⁴⁵ Allerdings treffen diesmal nicht Europäer auf jene ‚Anderen‘, deren Status über ihre Nicht-Zugehörigkeit definiert wird, sondern Europäer auf Europäer. Diese Europäer haben ihren Status als Zivilisierte verloren. Ihre Fremdheit wird zuerst durch ihre Kleidung markiert: „Die meisten waren nackt, trugen aber Stiefel, die an den dünnen Beinen komisch wirkten – wie Kinderfüße in zu großen Schuhen“ (FRA, 8). Die von Klaus Scherpe beschriebene First-Contact-Szene, die als absoluter Faszinationspunkt in Literatur und Film gelte, wird in dem Roman bemüht, um die Europäer als die *Anderen* zu markieren.⁴⁶ Darin verfolgt er die These, dass „eine ausgreifende Resemantisierung des Fremden den *habituellen und performativen Charakter* der Szene übergeht.“⁴⁷ Mit anderen Worten dränge der Blick auf diese Szenen als „kulturvergleichendes Übersetzen“⁴⁸ jeder Situation eine Lesart auf. Scherpe meint, die Begegnung fremder Kulturen finde „im Verhaltensmuster, nicht im Bedeutungssystem“ statt.⁴⁹ Wenn sich demnach Europäer wie Kannibalen *verhalten* und auf ein Schiff treffen, auf dem Europäer sind, die sich wie Europäer *verhalten*, wird aus der ersten Gruppe (qua Verhaltensmuster) eine fremde Gruppe. Die Inszenierung arbeitet zum einen mit der realen Asymmetrie zwischen Rettern und Geretteten, zum zweiten aktiviert sie koloniale Dichotomien, die durch die äußere Markierung der Schiffbrüchigen ermöglicht werden. Europäer sind zu Anderen geworden. Wer sind diese Anderen? Entweder es handelt sich um „arme, vom Schicksal misshandelte Geschöpfe, oder wilde, entmenslichte Bestien, Pissköppl!, die er an Bord geholt hatte, um sie der Zivilisation zurückzugeben?“ (FRA, 13) Das an Seilen aufgehängte Menschenfleisch dient als Requisite, um jene für den Text im Folgenden konstitutive Opposition, vor die der Kapitän gestellt wird, zu verdeutlichen: *arm* (aber zivilisiert) versus *wild* (und entmenslicht). Sie (Franzosen!) sind zu Kannibalen geworden: Die Anfangsszene legt nahe, dass sie damit eine Grenze überschritten haben, die der Roman mit der immer wieder aufgegriffenen kolonialen Opposition *wild* versus *zivilisiert* voraussetzt.⁵⁰ Als Kolonisatoren haben sich die Menschen auf dem Floß disqualifiziert bzw. das kolonialistische Vorhaben selbst wird dadurch ad absurdum geführt:

Wer hätte gedacht, dass fünfzig Stunden reichen würden, um Menschen in Kannibalen zu verwandeln? Kolonisten, die den Wilden die europäischen Werte vermitteln sollten, hatten sich in Menschenfresser verwandelt. (FRA, 471)

⁴⁵ Klaus R. Scherpe, „Die First-Contact-Szene. Kulturelle Praktiken bei der Begegnung mit dem Fremden“. In: Ders., *Stadt, Krieg, Fremde. Literatur und Kultur nach den Katastrophen*. Tübingen und Basel 2002, S. 197-216, hier S. 197.

⁴⁶ Scherpe, „Die First-Contact-Szene“, S. 197.

⁴⁷ Ebd., S. 198.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Vgl. Ebd.

⁵⁰ Siehe zur Inszenierung der Grenzüberschreitung bei Franzobel: Donata Weinbach, „Der Hunger, zu sehen. Kannibalistische Einverleibung in Franzobels *Floß der Medusa*“. In: Nils Lehnert / Iris Meinen (Hgg.), *Öffnung, Schließung, Übertritte. Körperbilder in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bielefeld 2021, S. 223-237.

Dass hier zweimal von Verwandlung gesprochen wird, erscheint als die einzige dem Text verfügbare Möglichkeit, die Grenze überschreitbar zu machen, die zunächst entlang den binären Oppositionen auf semantischer Ebene verläuft. Auf dem Schiff als vorläufigem Repräsentanten von Zivilisation erscheint dem Missionar Anthropophagie noch als Bedrohung aus der anderen, fremden Welt:

Missionar Maiwetter stand kahlköpfig am Achterdeck und unterhielt sich mit seinem Gott. Eine einseitige Unterhaltung. Er bat ihn um Kraft für den Schwarzen Kontinent, keine Angst zu haben vor den Kannibalen und anderen Schwulitäten. „Du hast ja auch keine Angst, mein Alter, wenn man dich bei der heiligen Kommunion verzehrt. Ich glaube an die Richtigkeit all deiner Wege, aber wenn ich an diese Menschenfresser denke, und du weißt, ich bin tapfer, bekomme ich weiche Knie. [...]“ (FRA, 250)

Der Verweis auf die Eucharistiefeier als symbolisiertes kannibalisches Geschehen („Du hast ja auch keine Angst, mein Alter, wenn man dich bei der heiligen Kommunion verzehrt“) unterläuft die auf der Textoberfläche entfaltete Ordnung. Auf dieser Oberfläche ist die heilige Kommunion dem europäischen Raum zugeordnet, der Kannibalismus dem „Schwarzen Kontinent“. Im späteren Textverlauf wird die Argumentation des Missionars noch einmal aufgegriffen und auf diese Weise versucht, das Verspeisen der Leichen zu legitimieren: „In der Bibel steht nirgendwo, dass man seinen Nächsten nicht verspeisen darf. Im Gegenteil: Dies ist mein Fleisch. Nehmet und esset alle davon ... Was ist denn die Eucharistie anderes als Kannibalismus?“ (FRA, 467) Die Figuren nehmen auf dem Floß zahlreiche, oftmals ironisierte Rationalisierungsversuche vor, bevor sich alle überwinden, das Fleisch der Verstorbenen zu essen. Auf diese Weise wird die bereits eingeführte Opposition mit Attributen angereichert und gesteigert bis hin zur Annahme, dass einige Figuren selbst befürchten, sich zu verwandeln:

Wenn wir es tun, werden wir nicht mehr dieselben sein. Wir sind keine Wilden, wir haben die Vernunft, die Aufklärung, Rousseau, Voltaire, Holbach. Wir sind zivilisierte Wesen, wir... [...] (FRA, 468).

Während die historisch verbürgte Figur Jean Baptiste Henri Savigny, Verfasser des dokumentarischen Romans und Schiffsarzt, die Transgression verhindern will, beteiligen sich einige Andere bereits an dem anthropophagen Mahl:

Das ist eine Grenze, die ihr nicht überschreiten dürft! Er [Savigny] starre wie hypnotisiert auf das Kauen, Würgen und Schmatzen. Es war, als würde die ganze Welt nur noch aus mahlenden Kiefern bestehen, aus knirschenden Backenzähnen, deren krachende, grummelnde, reibende Geräusche sich in alle Hirne bohrten. Beißgeräusche, die den dünnen Faden, der sie noch mit der Zivilisation verband, durchtrennten. (FRA, 470)

Der Rückfall in die Barbarei wird hier durch den kannibalischen Exzess markiert, dessen Animalität gesteigert wird durch den Wegfall der Sprache als Regress in ein „Würgen und Schmatzen“, d.h. die Transformation, vor der einige Figuren sich fürchteten, wird anhand sprachlicher Mittel vorgeführt. Neben der offenbaren Notsituation auf dem Floß scheint der Raumwechsel von Schiff zu Floß Bedingung für die Grenzüberschreitung gewesen zu sein. Durch den Raumwechsel ändern sich Größenverhältnisse, das Floß rückt in Relation zu dem sehr viel größeren, höheren Schiff näher an das Meer heran, das als analoge Requisite zur Verschlingung eingesetzt wird („Ein einziger, aus Tausenden Mäulern bestehender Rachen war das Meer“ FRA, 417) und es verschlingt, bereits bevor der Kannibalismus auf dem Floß ausbricht, zahlreiche Insassen mit vielen Mäulern. Zwischen den beiden Räumen Floß und Schiff steht also das Meer, das die vermeintliche Transformation von dem Moment an ermöglicht, in dem es zur unberechenbaren Naturgewalt wird, weil seine Beherrschung gescheitert ist. Diese Beobachtung lässt den Schluss zu, dass die herbeigeführte Enthumanisierung zu einer Renaturalisierung führt. Die Schutzlosigkeit, der das Floß auf dem offenen Meer nun ausgesetzt ist, ermöglicht den Insassen – angesichts ihrer Navigationslosigkeit und steten Todesangst – jene Transformation, die von dem Kapitän Parnajon, der das Floß zu Beginn und zum Ende des Textes bergen soll, festgestellt wird (*arme Geschöpfe oder wilde Bestien*). Doch die auf der Textoberfläche eingeführten Oppositionen werden immer wieder von ironisierten oder sie auf andere Weise unterlaufenden Momenten versperrt: So wundert sich beispielsweise Savigny beim Beobachten der speisenden Anderen darüber, dass ihnen keine Hörner wüchsen oder der Schriftzug »Menschenfresser« auf ihrer Stirn erschiene (Vgl. FRA, 472) (also doch keine Verwandlung?). Oder Savigny bindet sich „eine Art Serviette“ um, „um [...] vielleicht ein letztes Mal, einen zivilisierten Moment zu erleben.“ (FRA, 476) Überzeichnungen dieser Art finden sich in dem Text häufig und ironisieren die vom Text statuierten Gegensätze: Die Szenerie wird regelmäßig ad absurdum geführt und unterläuft so die vom Text gezogene Grenze zwischen Zivilisation und Barbarei mittels ironischer Mittel und dramaturgischer Übertreibungen. Vor allem aber ist die auf der Textoberfläche errichtete Grenze aus einer anderen Perspektive anzuzweifeln: Lange vor der Havarie kommt es auf dem Schiff immer wieder zu Gewalttaten. Ein Soldat namens Prust wurde beim gotteslästerlichen Fluchen erwischt und soll deswegen ausgepeitscht werden (Vgl. FRA, 136). Savigny, der die Auspeitschung überwacht, damit sich der Geist des Delinquenten nicht durch eine Ohnmacht entzöge, duldet trotz Ohnmacht und zahlreichen Anzeichen von Erschöpfung 48 Peitschenhiebe. Die Rolle des aufgeklärten Humanisten, die ihm auf dem Floß zukommt, wird von seinem Verhalten bei der Auspeitschung deutlich unterlaufen. Während seiner Überwachung stirbt der Soldat bei der Auspeitschung. Ohne Schuldgefühl und ohne Wut freut sich Savigny über ein Forschungsobjekt, das er an Bord obduziert, um festzustellen, dass der Tote bei der Auspeitschung einen Gehirnschlag erlitten hatte, „[d]as war glatter Mord“ (FRA, 152). Diese durch den Kapitän legitimierte Form der Gewalt, durch die ein Exempel statuiert werden soll, um seine Macht zu festigen, unterläuft die oben beschriebene binäre Opposition zwischen Schiff und Floß. Die Figuren beginnen erst auf dem Floß damit, ihr Handeln zu reflektieren

und Grenzübertretungen durch Anthropophagie als *das Barbarische* zu thematisieren, aber auf der Handlungsebene unterscheiden sich die Gewalttaten auf dem Schiff und auf dem Floß strukturell kaum. Was sich auf dem Floß ereignet, ist logische Konsequenz der Unterdrückung, die längst innerhalb der Schiffshierarchie praktiziert wird. Die von den Figuren so mühsam errichtete Grenze wird vom Text selbst aufgehoben. Die Funktion der dargestellten Anthropophagie auf dem Floß ist neben ihrem unbestreitbaren Showeffekt auch als Versuch zu lesen, die unterschiedlichen Gewaltformen zueinander in Beziehung zu setzen. Der Text macht auf diese Weise vom xenophoben Potential der Figur des Kannibalen Gebrauch; Maggie Kilgour beschreibt dies treffend in ihrer Relektüre von Montaignes Essay *Des Cannibales* (1580): „[I]f the cannibal represents the forces that threaten the cherished values of a society, it can also be used satirically to attack despised values and expose hypocrisy.“⁵¹ Durch die Analyse der Figur des Kannibalen im Roman kann folglich sichtbar gemacht werden, dass die kannibalische Gewalt, die vom Text als barbarisch eingestuft wird, durch eine kultursemiotische Analyse mit anderen Gewaltformen, die im zivilisierten Raum ausgeübt werden, auf einer Ebene steht.

4. Zum Schluss: Aufhebung der Fremdheit

Moral und Zivilisation gehen demnach nicht erst auf dem Floß verloren, wie von Huschke vermutet wird, sondern werden in dem Text durch die Figur der Anthropophagie, durch die sich jene Grenze zwischen Zivilisation und Barbarei ad absurdum führen lässt, als bereits verloren dargestellt.⁵² Es handelt sich um eine etwas sperrige Zivilisationskritik, die auch Košenina miteinbezieht, wenn er von der „vermeintlich“ zivilisierten Welt auf dem Schiff in der ersten Romanhälfte spricht, die als „radikales ‚Laboratorium anthropologicum‘“ probeweise vorbereitet werde, damit es auf dem Schauplatz Floß „der Erforschung unheimlicher Abgründe der Menschennatur“ diene.⁵³ Doch die Welt des Romans ist von Anfang bis Ende die gleiche: Nur auf der Textoberfläche wird zwischen Gewaltformen differenziert, indem Grenzüberschreitungen thematisiert werden, die von einer tieferen Schicht des Textes selbst aufgehoben werden.⁵⁴ Zwischen dem Schiff und dem Floß besteht keine Differenz, sondern der Laborcharakter auf dem Floß dient allenfalls der Betonung ihrer Gleichheit. Auch wenn die vom Text errichtete Ordnung im Begriff der Anthropophagie nicht immer klar ausbuchstabiert wird und man fragen kann, ob hier mehrere Konzepte von Anthropophagie aufgeschichtet werden, scheint darin diese Lesart als eine mögliche auf, in der der Kannibale als *absolut Anderer* seine Alterität überwindet, um – ähnlich wie Woody Allens Figur Max – diese

⁵¹ Kilgour, „The function of cannibalism“, S. 243.

⁵² Vgl. Maximilian Huschke, „Zivilisation und Katastrophe – Zum Umgang mit Geschichte in Franzobels *Das Floß der Medusa*“. In: Literaturkritik.de (<https://literaturkritik.de/zivilisation-und-katastrophe-zum-umgang-mit-geschichte-in-franzobels-das-floss-der-medusa,23388.html>; Abruf am 18.1.2020).

⁵³ Vgl. Košenina, „Roman und Gemälde“, S. 112.

⁵⁴ Für diese Anregung sei Uta Schaffers gedankt.

Fremdheit zur Debatte zu stellen. Auf diese Weise wird der scheinheiligen Welt des Erzählers, der alles kommentiert und moralisiert, in Franzobels Roman ein Spiegel vorgehalten. Mit der Funktionalisierung anthropophager Praxis wird somit die Grenze zum Fremden relativiert bzw. aufgehoben.

Literatur

Primärliteratur

- Barnes, Julian. *Eine Geschichte der Welt in 10 ½ Kapiteln*. München 1996.
- Baricco, Alessandro. *Oceano Mare. Das Märchen vom Wesen des Meeres*. München 2001.
- Corréard, Alexandre / Savigny, Jean Baptiste Henri. *Der Schiffbruch der Fregatte Medusa. Ein dokumentarischer Roman aus dem Jahr 1818*. Berlin 2018.
- Dante Alighieri. *La Commedia. Die Göttliche Komödie*. Stuttgart 2010.
- Franzobel. *Das Floß der Medusa*. Wien 2017.
- Gerstenberg von, Heinrich Wilhelm. *Ugolino. Eine Tragödie in fünf Aufzügen*. Stuttgart 1986.
- Henze, Hans Werner / Schnabel, Ernst. *Das Floß der Medusa*. 1968.
- Herodot. *Historien*. Stuttgart 1971.
- Tulpius, Nicholaus. *Observationem medicarum libri tres*. Amsterdam 1641.
- Weiss, Peter. *Ästhetik des Widerstands I-III*. Frankfurt am Main 1988.

Sekundärliteratur

- Alhadeff, Albert. *The Raft of the Medusa. Géricault, Art, and Race*. München 2002.
- Arens, Willam. *The Man-Eating Myth: Anthropology & Anthropophagy*. New York 1979.
- Baumgart, Fritz. *Vom Klassizismus zur Romantik 1750–1832. Die Malerei im Jahrhundert der Aufklärung, Revolution und Restauration*. Köln 1974.
- Brittnacher, Hans Richard. „Untergang im Bann des Mythos? Der Schiffbruch von Theodore Géricault bis Merle Kröger“. In: Ders. / Achim Küpper (Hgg.). *Seenöte, Schiffbrüche, feindliche Wasserwelten: maritime Schreibweisen der Gefährdung und des Untergangs*. Göttingen 2018, S. 279-296.
- Fulda, Daniel / Pape, Walter (Hgg.). *Das Andere Essen*. Freiburg im Breisgau 2001.
- Heinrich, Klaus. *Floß der Medusa. 3 Studien zur Faszinationsgeschichte mit mehreren Beilagen und einem Anhang*. Basel, Frankfurt a.M. 1995.
- Hollein, Max / Wedekind, Gregor (Hgg.). *Géricault. Bilder auf Leben und Tod*. Ausstellungspublikation, Schirn Kunsthalle Frankfurt 2013. München 2013.
- Kilgour, Maggie. „The function of cannibalism at the present time“. In: Francis Barker / Peter Hulme / Margaret Iversen (Hgg.). *Cannibalism and the Colonial World*. Cambridge 1998, S. 238-259.

- Košeninina, Alexander. „Roman und Gemälde als ‚allégorie réelle‘ Menschenexperiment in Franzobels und Géricaults *Floß der Medusa*“. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 9/1 (2018), S. 105-117.
- Obeyesekere, Gananath. *Cannibal Talk. The Man-Eating Myth And Human Sacrifice In The South Seas*. Berkeley, Los Angeles, London 2005.
- Scherpe, Klaus R. „Die First-Contact-Szene. Kulturelle Praktiken bei der Begegnung mit dem Fremden“. In: Ders. *Stadt, Krieg, Fremde. Literatur und Kultur nach den Katastrophen*. Tübingen, Basel 2002, S. 197-216.
- Vogt, Jochen. „Ugolino trifft Medusa. Nochmals über das ‚Hadesbild‘ in der Ästhetik des Widerstands“. In: Margrid Bircken / Dieter Mersch / Hans-Christian Stillmark (Hgg.). *Ein Riss geht durch den Autor. Transmediale Inszenierungen im Werk von Peter Weiss*. Bielefeld 2015, S. 69-91.
- Weinbach, Donata. „Der Hunger, zu sehen. Kannibalistische Einverleibung in Franzobels *Floß der Medusa*“. In: Nils Lehnert / Iris Meinen (Hgg.). *Öffnung, Schließung, Übertritte. Körperbilder in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bielefeld 2021, S. 223-237.
- Simpson, A.W.B. *Cannibalism and the Common Law. A Victorian Yachting Tragedy*. London 1994.

Film

DECONSTRUCTING HARRY. Woody Allen (USA / UK 1997).

Internetquelle

Huschke, Maximilian. „Zivilisation und Katastrophe – Zum Umgang mit Geschichte in Franzobels *Das Floß der Medusa*“. In: Literaturkritik.de (=https://literaturkritik.de/zivilisation-und-katastrophe-zum-umgang-mit-geschichte-in-franzobels-das-floss-der-medusa,23388.html; Abruf am 18.1.2020).